



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**5 | 2012**

**L'entrée en scène**

---

## Le plateau comme seuil

Entretien réalisé par Alice Carré et Aurélie Coulon

Daniel Jeanneteau, Alice Carré et Aurélie Coulon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2348>

DOI : 10.4000/agon.2348

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Daniel Jeanneteau, Alice Carré et Aurélie Coulon, « Le plateau comme seuil », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 13 décembre 2012, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2348>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# Le plateau comme seuil

Entretien réalisé par Alice Carré et Aurélie Coulon

Daniel Jeanneteau, Alice Carré et Aurélie Coulon

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Entretien réalisé le 3 juillet 2012 à Paris.

Metteur en scène et scénographe, Daniel Jeanneteau est depuis 2008 directeur du Studio-Théâtre de Vitry. Après une formation en scénographie au T.N.S., il commence une longue collaboration avec Claude Régy dont il réalisera toutes les scénographies pendant une quinzaine d'années, notamment *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras (reprise de 1989), *Le Cerceau* de Viktor Slavkine (1990), *Chutes* de Gregory Motton (1992), *Paroles du sage* de Henri Meschonnic (1995), *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck (1997), *Holocauste* de Charles Reznikov (1998), *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse (1999), *Des couteaux dans les poules* de David Harrower (2000), *4.48 psychose* de Sarah Kane (2002), *Variations sur la mort* de Jon Fosse (2003). Il réalise les mises en scène et les scénographies d'*Iphigénie* de Jean Racine (2001), *La Sonate des Spectres* d'August Strindberg (2003), *Anéantis* de Sarah Kane (2005), *Adam et Eve* de Mikhaïl Boulgakov (2007). Il travaille également en collaboration avec Marie-Christine Soma pour *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche, *Feux* (trois pièces courtes) d'August Stramm (2008), et *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene (2010). Récemment, il signe la mise en scène de *Bulbus* d'Anja Hiling (2011) et de *La Ménagerie de verre* de Tennessee Williams (2011).

## Donner un statut à la présence

Alice CARRÉ. En observant votre travail de scénographe et de metteur en scène, nous avons eu la sensation que la question des limites du plateau, de ses frontières était extrêmement présente. Nous nous demandions quelle place occupait la question de l'entrée en scène dans la conception de vos spectacles.

Daniel JEANNETEAU. Même quand le scénographe ne conçoit pas les limites de la scène comme un élément spécifique de son travail, il est bien obligé de traiter la question

des entrées. Pour pénétrer dans n'importe quel lieu, il faut des passages, des orifices, des passerelles, c'est à dire autant de moyens de franchir la frontière (entre le plateau et les coulisses, le jeu et le hors-jeu, le visible et l'invisible...). À mon sens la question centrale de la scénographie n'est pas tant celle du traitement de la fiction de l'espace (ce que ça « représente »), que celle de l'organisation des circulations. La façon d'entrer en scène établit d'emblée une espèce de pacte symbolique avec le public, de convention commune selon laquelle le statut de l'interprète peut prendre telle ou telle signification, telle ou telle valeur particulière. C'est un premier choix, un premier acte scénique qui déterminera tout le régime de la représentation, et le statut du corps qui entre en scène. L'espace de théâtre ramène toujours au corps, à la façon dont il voyage entre sa matérialité et son abstraction. C'est une question centrale qui est rarement traitée consciemment, qui l'est souvent par défaut, alors que c'est certainement la problématique centrale de toute scénographie. Bien avant de représenter quelque chose, de contextualiser – ce sont des questions finalement très superficielles de la scénographie –, la question majeure est de savoir comment on organise la présence et quel statut on donne aux êtres.

A.Ca. Chez Claude Régy, avec qui vous avez beaucoup travaillé en tant que scénographe, l'entrée en scène est plutôt de l'ordre de l'immatériel, on a l'impression que la parole qui va surgir vient du plus profond de l'humanité. Le moment de l'entrée en scène est à la fois crucial et fuyant car les limites de l'espace sont justement brouillées.

D.J. Régy est violemment sensible à l'arrivée des corps des comédiens. Il ne supporte pas qu'on sorte d'un coup des pendrillons, ou qu'on passe une porte ; les entrées sont souvent de l'ordre d'un lent mouvement, d'un déplacement de l'obscurité vers une certaine lumière. Cela a souvent valeur d'apparition, et non d'événement. Dans tous les spectacles auxquels j'ai collaboré, la question de l'arrivée du corps et de la parole était traitée de façon à atténuer au maximum le point d'émergence hors de la coulisse, hors du silence. La lumière y jouait évidemment un rôle essentiel, en déréalisant, en dématérialisant autant que possible les surfaces et les matières, et en laissant seul le corps, isolé, flottant, apparaissant.

## L'entrée en scène et le rapport scène / salle

Aurélien COULON. Est-ce qu'une entrée en scène ne va pas organiser d'emblée un rapport scène/salle ? En maniant l'échelle, ou en créant un effet de gros plan ?

D.J. Bien sûr, cela détermine complètement le rapport au public. La modalité de l'apparition, la façon dont l'acteur vient, même s'il ne bouge pas ou très peu par la suite, conditionne la nature même de sa présence. Plusieurs critères entrent en jeu : la temporalité, le mouvement, la lumière, les proportions, l'acoustique... Tous ces paramètres qui ne sont pas exclusivement ceux, physiques, relevant de l'espace, établissent un champ commun au public et aux acteurs. On peut adhérer ou pas, mais le public est invité à quitter les modalités de la vie quotidienne pour s'avancer dans le territoire hybride, mouvant, incertain, déployé le temps de la représentation entre le plateau et sa propre intériorité.

A.Ca. Le plateau est souvent un espace mental.

D.J. Pour moi il l'est toujours, fondamentalement. Le plateau n'est pas la réalité. Même une pièce de boulevard jouée de la façon la plus bête relève néanmoins d'un

certain espace mental. Même le théâtre le plus réaliste n'échappe pas à l'abstraction, à l'irréalité, au mental.

A.Ca. Quelles actions opérerez-vous sur l'espace scénique pour modifier ce rapport au public, lors de vos différentes collaborations avec Claude Régy ?

D.J. Très souvent, c'était une relecture du gradin, soit qu'on intervienne sur le gradin existant quand on ne pouvait pas le démonter, soit qu'on reconstruise un gradin complètement. À chaque fois, il s'agissait de remettre en jeu des rapports de proportion : articuler, dynamiser, troubler, renforcer le rapport entre la « masse » (en terme de physique) du public et celle du plateau. Il s'agissait d'organiser un rapport de force, d'influence. Bien évidemment, on cherchait à ce que le spectacle ait la plus grande influence sur le spectateur, l'idée étant de renverser les perspectives de la vie de chacun par des visions, des énergies, des désirs, des peurs. Tout cela est question de rapport de proportions. La plupart des théâtres sont conçus pour pouvoir abriter le maximum de spectateurs face à un plateau aux proportions souvent résiduelles.

Parmi les éléments qui modifient le rapport au public, il y a la pente du gradin plus ou moins accentuée, la forme de l'espace du public, mais aussi la répartition des allées. Ce n'est pas la même chose d'avoir un public d'un seul bloc, sans allées, ou une salle parsemée d'allées avec un public périphérique. On s'aperçoit assez vite que si la pente du gradin est légèrement courbe, le spectateur a une visibilité parfaite et aucune tête ne le gêne : il a un rapport direct, privilégié, presque personnel avec le plateau. Le but étant d'aboutir à une sorte d'équation parfaite entre la qualité de la pente et la cohésion du groupe de spectateurs, la position du plateau, la justesse de sa distance... Cela change tout le temps.

## Créer des « seuils intranquilles »

A.Ca. En observant les mises en scène que vous avez réalisées, nous avons été frappées par le fait qu'il y a très souvent des sas au sein des scénographies. Que ce soit dans L'Affaire de la rue Lourcine de Labiche, où se trouve une boîte au lointain par laquelle le domaine de l'inconscient pénètre sur scène, ou dans Bulbus, où l'on pénètre sur la piste de curling au centre de la scène en traversant un espace d'ombre entre les coulisses et la piste. Il y a toujours une sorte de double entrée en scène.

*L'Affaire de la rue Lourcine* d'Eugène Labiche

Mise en scène : Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, scénographie Benjamin Moreau, lumières Louise Gibaud, créé en Février 2008 dans le cadre de l'école du TNS à Strasbourg.

Elisabeth Carecchio

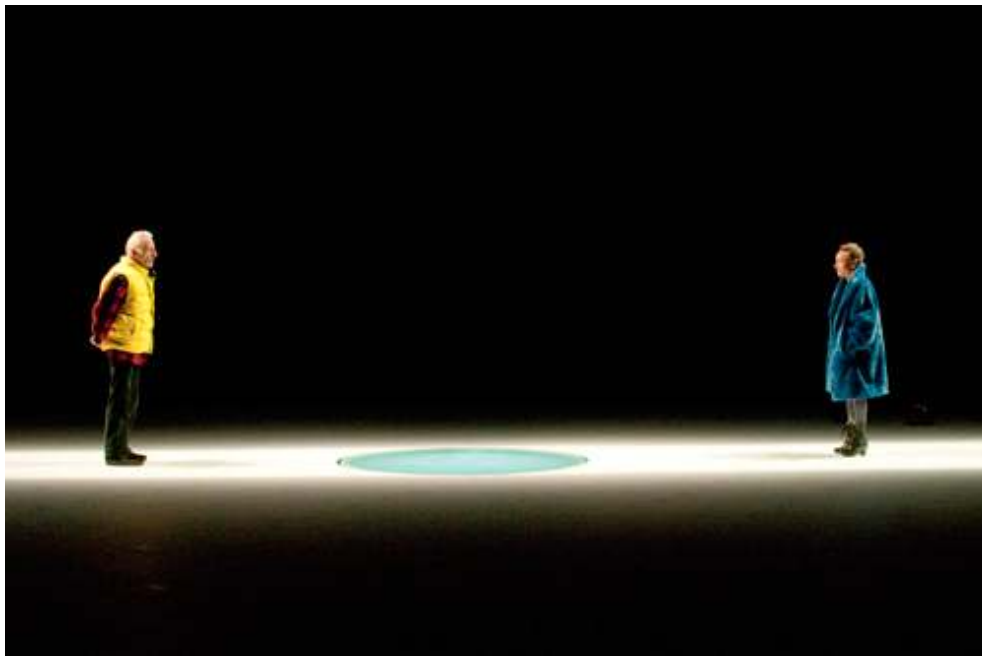
D.J. Cela renvoie à une notion fondamentale au théâtre et qu'on retrouve dans tout mon travail de scénographe, c'est la notion de seuil. Au fond, le seuil, pour les humains, est l'endroit critique où l'on quitte un espace pour pénétrer dans un autre, où l'on quitte l'endroit où l'on est protégé pour se risquer dans le monde... ou le contraire. Il y a un imaginaire considérable sur le seuil, c'est l'endroit où apparaissent les corps, où l'on découvre celui qui frappe à la porte. C'est une sorte d'espace critique qui renvoie à l'instant de la mort par exemple, c'est l'intersection de plusieurs mondes. Je me suis rendu compte un jour que mes scénographies étaient presque toutes des seuils. Le plateau n'était plus un endroit cerné de seuils, comme il se doit, où l'on rentre et d'où l'on sort, mais, par un effet de glissement, le seuil avait pris la place centrale, la scène était devenue l'endroit de l'apparition, de la transition, où l'on interroge la frontière entre présent et passé, entre conscient et inconscient, entre réel et irréel. Ce n'était plus à la périphérie que l'on négociait le passage, mais au centre, même immobile. J'aime bien parler du plateau comme d'une sorte de limbe, de territoire incertain, de frontière infinie qu'on ne franchit jamais complètement, dans laquelle on demeure, dans une sorte de mouvement inefficace, impuissant à nous déplacer. Se tenir sur le seuil d'une porte, c'est un mouvement ; c'est un endroit où l'on pense plus vite, où la pensée subit une sorte d'accélération. Il y a une sorte d'activation du mouvement qui s'opère à l'endroit du seuil, peut-être parce qu'on sait qu'on ne peut pas y rester, que par définition tout seuil est un lieu de passage. Ce qui m'intéresse c'est de produire des espaces qui ne sont pas habitables, où on ne pas s'arrêter, des seuils intranquilles où l'on demeure dans une sorte de mouvement suspendu, immobile et infini. Tout le contraire du « décor ».

A.Ca. Cette attention au seuil implique-t-elle une direction d'acteurs particulière ?

D.J. Cela n'est pas très conscient, mais c'est vrai que je préfère que les comédiens restent intranquilles, instables, pas trop sûrs de ce qu'ils font. Je n'aime pas qu'ils s'arrêtent sur une interprétation, sur une modalité de jeu, un parcours qu'ils maîtrisent parfaitement. Même si le parcours est toujours très précis dans mes mises en scène, je préfère qu'ils restent dans l'improvisation, que cela reste un domaine fragile, un domaine de vie un peu raréfié où on ne peut pas s'installer, qui n'est pas confortable.

Les scénographies que j'ai faites prenaient souvent la forme d'un seuil oblong, d'une grande passerelle parallèle au public. On y pénétrait par les deux extrémités, mais cette passerelle matérialisait aussi la membrane invisible qui sépare l'espace du public de tous les arrière-plans de la scène, et qui ménage une sorte d'osmose entre les deux mondes. Dans *Anéantis* (2005), le seuil était très fort, surtout après l'explosion où le ciel et le rideau disparaissaient et où l'on était perdu entre deux obscurités. Dans *Bulbus* (2011), le seuil était tout autour, partout : il y avait un îlot circulaire avec un seuil tout autour. La question était bien le passage de l'obscurité à cette zone insulaire.

#### *Bulbus* de Anja Hiling



Mise en scène et scénographie de Daniel Jeanneteau, créé au Théâtre National de la Colline en janvier 2011.

Elisabeth Carecchio

A.Co. Il y a différents types d'espaces de transition, une manière toujours différente de traiter le seuil. Dans *La Sonate des spectres*, l'idée était l'interpénétration du monde des morts et vivants, alors que dans *Anéantis*, le seuil était un couloir, dans *Bulbus*, vous travailliez le cercle.

D.J. Oui, chaque œuvre théâtrale est construite selon une morphologie propre, a des structures profondes et induit, par la nature de la parole, une certaine configuration de l'espace. Le travail du scénographe est de tirer des sortes de lois physiques à partir

de la lecture d'un texte. Cela passe par des sortes d'intuitions : on lit, on ferme les yeux et on laisse venir les images. Certains textes produisent des impressions d'espaces plats, profonds, bas, fragmentaires ou unifiés. Tout le travail de la mise en scène et de la scénographie est d'opérer ce passage entre l'œuvre immatérielle purement abstraite du texte et ce qui peut devenir un événement de vie, une expérience que l'on propose aux comédiens et aux spectateurs. Dans l'un on peut retrouver le patrimoine génétique de l'autre ; replié et compressé dans l'œuvre, on travaille à le déplier sur le plateau. Ce qui explique la grande diversité stylistique et morphologique des scénographies que j'ai conçues.

## Le choix de la frontalité

A.Ca. En revanche, le dispositif reste toujours frontal. Vous réinventez, réinterrogez le rapport au spectateur, questionnez le seuil et son franchissement, tout en restant majoritairement dans un rapport frontal au public.

D.J. Oui, dans la très grande majorité des scénographies que j'ai réalisées, le dispositif était frontal. C'est lié à plusieurs choses, en particulier aux questions de production, puisqu'on a cette convention majoritaire en France de la frontalité dans les théâtres. Mais au-delà de ça, je trouve que les espaces bi-frontaux, quadri-frontaux, circulaires, circassiens sont limités. Ils sont parfois très intéressants, par exemple dans les derniers spectacles de Joël Pommerrat, mais ils me donnent le plus souvent l'impression de présenter les comédiens sur le plateau comme des objets... Je me souviens particulièrement de la *Phèdre* de Chéreau : le spectacle était donné à voir en vis-à-vis, dans une grande lumière qui faisait que l'on voyait très bien les spectateurs d'en face, très proches de nous ; tout se jouait dans le couloir qui séparait les deux gradins, mais dans une direction qui n'était pas la nôtre... et cela produisait, paradoxalement, une grande distance entre nous et les comédiens. J'aime que les comédiens soient offerts à moi. Que le spectacle passe par mon centre, soit dirigé dans ma direction... Quand les interprètes entretiennent une relation latérale avec leurs partenaires, qu'ils se parlent entre eux, dans un axe différent du mien, je peux beaucoup moins bien les accueillir en moi. C'est sans doute une question de sensibilité, mais je crois aux vertus de la frontalité. La *Phèdre* de Chéreau, je l'avais vue comme un très bel objet d'art, mais qui ne m'avait pas touché, qui était fermé sur lui-même, alors que les spectacles du Théâtre du Radeau, par exemple, qui sont toujours frontaux, m'ont toujours parlé intimement malgré leur peu de mots, comme si c'était « de moi » qu'ils déployaient les profondeurs... J'aime que les spectacles soient des œuvres d'art, pas des objets d'art. Une œuvre d'art nous reconduit en nous-mêmes, nous concerne intimement, on peut parfois oublier, cela arrive, qu'elle est séparée de nous.

- 1 Ce n'est pas une loi, ni une règle, je pense que d'autres expériences m'intéresseraient. Mais je suis attaché à cette frontalité, qui n'exige pas d'ailleurs que le public soit placé exactement « devant ». Dans le théâtre Nô, toute l'organisation du jeu, même s'il n'y a pas de mise en scène, est conçue dans un rapport frontal. Même quand on est sur le côté, on voit tout le spectacle selon ce principe de frontalité. Cet axe frontal dit quelque chose du rapport au monde, d'une organisation du monde matérielle et immatérielle, d'une philosophie sous-jacente. Pour bien dire les choses, il faudrait faire la différence entre la frontalité du public et celle de la mise en scène.

A.Co. Est-ce en lien avec votre intérêt pour le cinéma ? Vous parlez souvent de Tarkovski notamment, et convoquez souvent des références cinématographiques.

D.J. Il y a probablement une trace du cinéma dans ce goût pour la frontalité. Aujourd'hui les gens de théâtre font plus souvent référence au cinéma qu'au théâtre, probablement parce qu'il est plus facile de se constituer une culture cinématographique que théâtrale. Les spectacles ont une durée de vie très courte, et après la fin des représentations il n'en reste rien. Au cinéma on est reconduit à l'intérieur de soi, dans une solitude que peut-être obscurément on recherche, même si je pense que toute personne qui fait du théâtre a un profond attachement à la communauté, à la collectivité. Depuis un siècle le cinéma a profondément nourri et stimulé le théâtre. D'autant plus, peut-être, que le cinéma, de son côté, parvenait à se défaire de ses références théâtrales. La peinture aussi est présente dans mes références. Pour *Anéantis* de Sarah Kane, j'étais habité par les peintures de Bacon, ou par les peintures religieuses de la Renaissance.

## L'image de l'Annonciation

A.Co. Justement, dans le programme d'*Anéantis* figurait une *Annonciation* de Giotto, ainsi que dans vos documents de travail publiés dans *Genesis*<sup>1</sup>. Nous nous demandions si l'Annonciation pouvait constituer une référence particulière pour l'entrée en scène ?

Le Tintoret, *L'Annonciation*, 1583-87, San Rocco, Venise



D.J. Dans le cas très précis d'*Anéantis*, il était évident que le soldat qui arrive est l'incarnation du pire ; mais il est également la figure d'un ange, porteur de l'expression la plus absolue de l'amour. Je pense à une Annonciation du Tintoret que m'avait signalée Wajdi Mouawad et qui l'a inspiré pour *Ciels* (2009). Dans cette Annonciation l'Ange arrive comme un avion supersonique, comme un obus qui perfore la toiture et la détruit ; la vierge est saisie d'un mouvement d'effroi d'une grande violence. L'Annonciation paraît là une transgression majeure : un être surnaturel, divin, normalement invisible devient visible et s'incarne pour s'adresser à



un humain, directement. Dans la *Bible* et les grands récits, cela arrive, mais reste rare et réservé à l'annonce d'événements considérables. C'est à la fois un bienfait divin et, en même temps, une catastrophe. Dans certaines représentations de la Vierge à l'Enfant, il y a des allusions à la mort du Christ, à son sacrifice : il y a des crânes, des fleurs, des coupes de vin ou de sang, qui font référence à son destin tragique et au fait que le Christ allait apporter la « catastrophe » dans le monde. De fait, le Christ aura proposé une transgression majeure de tous les ordres traditionnels. Dans le cadre d'*Anéantis*, Sarah Kane propose un renversement radical des valeurs de l'amour et de la haine, du bien et du mal. Le soldat fait irruption comme une catastrophe d'une radicalité rare, tout en étant porteur d'un absolu de l'amour, un absolu conduisant au sacrifice. Je ne sais pas si l'Annonciation peut servir d'image pour tout type d'entrée en scène, mais en tout cas, c'est à la fois à l'opposé et en même temps pas si loin de la conception de Régy, dans cette façon d'émerger du domaine des morts et de prendre la parole parmi les vivants dans un registre de parole différent. Il y a enfin une transgression qui est propre au monde du théâtre et qui relève d'un certain scandale. L'histoire du théâtre est pleine de ces scandales. Ne plus être soi pour être quelqu'un d'autre, choisir de laisser choir une partie de son humanité pour en revêtir une autre, cela, depuis longtemps, est perçu aussi comme une transgression et, parfois, comme un scandale.

#### *Anéantis* de Sarah Kane



Mise en scène Daniel Jeanneteau, créé en février 2005 au Théâtre National de Strasbourg.  
Elisabeth Carrechio

A.Ca. Louis Jouvet évoque souvent l'Annonciation dans ses cours au Conservatoire, à propos du personnage d'Elvire<sup>2</sup>. Jean-Loup Rivière, dans son séminaire, en a déduit l'idée que l'Annonciation devient le modèle de l'entrée en scène d'Elvire et d'une prise de parole particulière<sup>3</sup>.

- 2 D. J. Oui, car l'Annonciation est une parole qui inaugure une nouvelle réalité. C'est une réalité très théâtrale. On le sait, on peut faire du théâtre avec rien, seulement des comédiens, mais il faut donner à la parole cette faculté fondamentale d'invocation. Il faut faire en sorte que là où il n'y avait rien quelque chose soit. Cela renvoie au fait que dans de nombreuses cosmogonies, c'est par la parole que le monde est apparu.

A.Co. Georges Didi Huberman a une analyse intéressante d'une Annonciation de Fra Angelico. Dans *Devant l'image* (1990), il explique comment le fond blanc de cette fresque peinte sur le mur d'un couvent irradie et déborde ses limites, ce qui lui confère une présence particulière<sup>4</sup>. Il parle de « visuel » pour désigner le statut intermédiaire de ce blanc, entre le visible et l'invisible. Est-ce que cela pourrait faire écho à la manière dont vous décrivez les espaces que vous créez, toujours traversés par une présence invisible, par des jeux de forces ?

- 3 D.J. Cela évoque à une autre notion très importante pour moi qui est la « vision ». Quand on passe du régime du visible – l'image, ce que l'on donne à voir – à celui de la vision, s'opère alors une forme d'hybridation entre l'espace intérieur de chacun et ce qui se passe effectivement sur le plateau. Ce qui est sur le plateau est redoublé par la faculté de produire des images de l'esprit du spectateur. On a souvent des témoignages de spectateurs qui ont « vu » des choses qui n'existaient positivement pas. Les meilleurs spectacles, à mon sens, s'offrent comme des territoires de profonde ambiguïté ; ils sont « contaminables » par l'esprit de chacun : ce n'est plus le visible et l'audible qui prévalent, mais la faculté spontanée de produire des visions, des images solitaires et mouvantes, en soi et hors de soi, dans l'espace offert de la représentation...
- 

## NOTES

1. Jeanneteau, Daniel, "Penser l'espace, bâtir la lumière", propos recueillis par Nathalie Léger, In : *Genesis* n° 26, Théâtre, CNRS, 2006, P. 101-115.
2. Juvet, Louis, « Elvire », In : *Molière et la Comédie classique*, Paris, Gallimard, 1986 [1965], P. 81-133.
3. Diaz, Sylvain, « « Ce que vous n'attendiez pas, ô surprise le voilà ! » », *Agôn* [En ligne], Dossiers, N° 5 : L'entrée en scène, mis à jour le : 06/12/2012, URL : <https://journals.openedition.org/agon/2345>
4. Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Paris : Les Editions de Minuit, 1990, P. 26.